

Die Optik des Wunderbaren

Prisma, Fernrohr und Spiegel als Metaphern poetologischer Selbstreflexion

NICOLA GESS

In seiner *Critischen Dichtkunst* (1740) begeistert sich Johann Jakob Breitinger:

»Mit was für Ergetzen vernehmen wir die seltsamen Zeitungen, welche uns die Sternseher und übrigen Schüler der Natur von den entferntesten himmlischen und andern Cörpern [...] und von des Schöpfers weisen Absichten mit denselben, gebracht haben!«¹

Ebenso sehr fasziniert ihn, »wie viele vormahls verborgene Schönheiten das Auge, mit einem Vergrößerungs-Glase bewaffnet, uns [auch, NG] in der Welt der kleinen Dinge entdeckt hat«.² Ob ins Große oder ins Kleine: Teleskop und Mikroskop ermöglichen den Blick in vormals unbekannte Welten oder genauer: in Welten, die man bereits zu kennen glaubte, die sich dem technisch aufgerüsteten Auge nun aber gänzlich neu darstellen. Breitingers Faszination für diese Welten ist nichts Ungewöhnliches, ist im Gegenteil für einen der Aufklärung verpflichteten Denker so typisch wie topisch gestaltet, etwa im physikotheologischen Hinweis auf die weisen Absichten des Schöpfers. Breitinger partizipiert hier an einem Diskurs, der im Anschluss an Hans Blumenbergs Überlegungen zum Fernrohr in den letzten Jahren sowohl die wissenschafts- und kulturgeschichtliche Forschung stark beschäftigt hat, stellvertretend sei hier nur an die Bücher von Barbara Stafford, Jonathan Crary

Der Aufsatz geht zurück auf einen am 5. Dezember 2012 an der Freien Universität Berlin und später an den Universitäten Frankfurt a.M., Hagen und Bielefeld gehaltenen Vortrag.

1 Breitinger, Johann Jakob: *Critische Dichtkunst*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender, Stuttgart: Metzler 1966, S. 110.

2 Ebd., S. 122.

und Engelhard Weigl erinnert,³ als auch die Literaturwissenschaften, die sich für die Rolle des optischen Instruments in der Literatur interessiert haben, auch hier seien stellvertretend nur die monographischen Arbeiten von Ulrich Stadler und Ralph Köhnen erwähnt.⁴ Weitgehend unterbelichtet blieb dabei jedoch die zentrale Funktion, die das optische Instrument in einem poetologischen Diskurs spielt, der für Breitingen von noch weit größerer Wichtigkeit war:⁵ der Diskurs um das

-
- 3 Blumenberg, Hans: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, in: Ders., *Galileo Galilei. Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 7-75; Stafford, Barbara Marie/Terpak, Frances (Hg.): *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on a Screen. Catalog for an exhibition at the Getty Research*, November 13, 2001 to February 6, 2002. (Getty Research Institute, 2001) Getty Catalog Press Release; Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1990; Weigl, Engelhard: *Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit*, Stuttgart: Metzler 1990; erwähnt sei außerdem: Böhme, Hartmut: »Die Metaphysik der Erscheinungen. Teleskop und Mikroskop bei Goethe, Leuwenhoek und Hooke«, in: Schramm, Helmar/Schwarte, Lutger/Lazardzig, Jan (Hg.), *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2003, S. 359-396.
 - 4 Stadler, Ulrich: *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003; Köhnen, Ralph: *Das optische Wissen. Mediologische Studien zur Geschichte des Sehens*, München: Wilhelm Fink 2009. Zu erwähnen sind des Weiteren: Stadler, Ulrich: »Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen«, in: E.T.A. Hoffmann *Jahrbuch 1* (1992/1993), S. 91-105; Kosenina, Alexander: »Schönheit im Detail oder im Ganzen? Mikroskop und Guckkasten als Werkzeuge und Metaphern der Poesie«, in: Heßelmann, Peter (Hg.), *Das Schöne soll sein. Aisthesis in der deutschen Literatur*, Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 101-127; Heinritz, Reinhard: »Teleskop und Erzählperspektive«, in: *Poetica 24* (1992) 3-4, S. 341-355; Neumann, Gerhard: »Fernrohr, Mikroskop, Luftballon. Wahrnehmungstechnik und Literatur in der Goethezeit«, in: Schramm Helmar/Schwarte, Ludger/Lazardzig, Jan (Hg.), *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin: Walter de Gruyter 2008, S. 345-377; Vogl, Joseph: »Medien-Werden. Galileis Fernrohr«, in: *Mediale Historiographien 4* (2001), S. 115-123.
 - 5 Ausnahmen hiervon sind der Aufsatz von Martina Wagner-Egelhaaf zu Brockes (Wagner-Egelhaaf, Martina: »Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Hinrich Brockes'«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 71* (1997), H. 2, S. 183-216) und der Aufsatz von Maximilian Bergengruen zu Jean Paul (Bergengruen,

Wunderbare, ohne das keine Dichtungstheorie dieser Zeit auskommen konnte. Entsprechend ist auch Breitingers dichtungstheoretischer Dreh- und Angelpunkt die Forderung, Dichtung müsse nicht nur »auf die Wahrheit gegründet seyn«, sondern zugleich auch auf die »Neuheit« als eine »Mutter des Wunderbaren«⁶ zielen, weil es ihr nur so möglich sei, im Rezipienten Verwunderung, d.h. zugleich eine angenehme Affektbewegung wie auch einen Antrieb zur Befriedigung der Wissbegierde zu erzeugen und so insgesamt zu gefallen. Auf der Suche nach einem Modell für diese Kombination greift Breitinger zur Optik und versteht Teleskop und Mikroskop als Instrumente, die auf dem Feld der Wissenschaften die gewünschte Verbindung von Wahrheit und Wunderbarem in Gestalt der sichtbar gemachten neuen Welten ermöglichen, eine Annahme, die der populärwissenschaftlichen Praxis der Zeit durchaus entspricht, welche, wie Natascha Adamowsky gezeigt hat, das Wunderbare als »gesellschaftliche Aufführungspraxis« inszeniert.⁷

Wahrheit und Wunderbares kommen bei Breitinger also zusammen mit Hilfe eines visuellen Mediums; eines Mediums, das das Altbekannte zum Wunderbaren verfremdet und zugleich den Anspruch hat, in dieser Verfremdung das eigentlich Wahre sichtbar zu machen, also eigentlich nicht Verfremdung, sondern säkulare Offenbarung zu sein.⁸ Das Wunderbare soll zum Staunen animieren, das Staunen zur Erkenntnissuche und diese schließlich in der Einsicht münden, dass das vermeintlich Bekannte eine Täuschung und das vermeintlich Wunderbare die naturwissenschaftliche Wahrheit sei. Auch darauf zielt Breitingers rätselhafte Rede vom poetischen »Schein der Falschheit«, der auf seine Wahrheit hin zu durchdringen sei.⁹ Das visuelle Medium nimmt in dieser Konzeption also keine qualitative, sondern lediglich eine quantitative Veränderung vor: Es vergrößert nur und macht

Maximilian: »Heißbrennende Hohlspiegel«. Wie Jean Paul durch die optische Magie seine Poetik sichtbar werden läßt«, in: Lange, Thomas/Neumeyer, Harald (Hg.), Kunst und Wissenschaft um 1800, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 19-38), die sich allerdings auf einen einzigen Werkzusammenhang beschränken.

6 Breitinger: Critische Dichtkunst, S. 110.

7 Adamowsky, Natascha: »Das Wunderbare als gesellschaftliche Aufführungspraxis – Experiment und Entertainment im medialen Wandel des 18. Jahrhunderts«, in: Steigerwald, Jörn/Watzke, Daniela (Hg.), Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830), Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 165-186.

8 Brockes spricht, wenngleich im religiösen Kontext, von einer »dritte[n Offenbarung durch] Vergrößerungsgläser[...] [und] Telescopii[...]« (Brockes, Barthold Heinrich: »Die dritte Offenbarung«, in: Ders., Physikalische und moralische Gedanken über die drey Reiche der Natur, Hamburg u.a. 1748, Bd. 9, S. 437-439, hier S. 438).

9 Breitinger: Critische Dichtkunst, S. 141.

durch die Vergrößerung sichtbar, was ohnehin schon immer da, dem bloßen Auge nur entzogen war. Andererseits spielt sich jedoch, in vielen anderen Poetiken des Wunderbaren vom 17. bis ins frühe 19. Jahrhundert und unterschwellig auch bei Breitinger, das Instrument immer wieder in den Vordergrund und macht so auf seine Medialität ebenso aufmerksam wie auf die der sich nach seinem Vorbild ausrichtenden Literatur. Damit weist es zugleich auf die Künstlichkeit des ›Wunderbaren‹ hin, auf das diese Literatur zielt, und zwar unabhängig davon, ob man es dabei mit *miracula* oder *mirabilia* zu tun hat und auch unabhängig von der Frage, ob es sich dabei um ein durch das Subjekt (d.h. seine Unwissenheit) bestimmtes oder um ein ›objektiv‹ Wunderbares handelt. In jedem Fall ist das Staunen, das dieses Wunderbare erzeugt, immer auch durch dessen Künstlichkeit und Gemachtheit bedingt. Das soll im Folgenden in all seinen Konsequenzen anhand von optisch konzeptualisierten Überlegungen zum Wunderbaren bei Bernard le Bovier de Fontenelle, Johann Rist und E.T.A. Hoffmann gezeigt werden, wobei zunächst das Augenmerk auf das wunderbare Instrument und dann auf dessen Ästhetik des Spektakels gelegt und schließlich, vermittelt über Breitingers Verschiebung des Interesses vom Objekt zum Subjekt der Beobachtung, die Aporien der Selbstreflexion bei E.T.A. Hoffmann in den Blick genommen werden.

I. WUNDERBARES INSTRUMENT (FONTENELLE)

Fontenelle ist einerseits als Gegner des Glaubens an das mythische Wunderbare bekannt und hatte als solcher auch großen Einfluss auf deutsche Dichtungstheoretiker des frühen 18. Jahrhunderts.¹⁰ Andererseits muss Fontenelle jedoch auch als Etablierer des von Breitinger propagierten neuen, über optische Instrumente hervorgebrachten Wunderbaren der Naturwissenschaften, insbesondere der Astronomie verstanden werden. In der *Vorrede über den Nutzen der Mathematik und der Naturwissenschaften* (1702) beurteilt Fontenelle die Untersuchung des Weltalls als eine der wichtigsten Aufgaben der Naturwissenschaften – eine Untersuchung, die

10 In *De l'origine des fables* (1724) äußert Fontenelle sein »Entsetzen« darüber »wie die ganze alte Geschichte eines Volkes [der Griechen, NG] nichts weiter als ein Wust von Wahnbildern, Hirnspinnweben und Absurditäten« sei (Fontenelle, Bernard Le Bovier de: »Über den Ursprung der Mythen«, in: Ders., *Philosophische Neuigkeiten für Leute von Welt und für Gelehrte*. Ausgewählte Schriften, übers. von Ulrich Kunzelmann, hg. von Helga Bergmann, Leipzig: Reclam 1991, S. 228-242, hier S. 228). Er wendet sich hier gegen das mythische Wunderbare, das nicht nur zur Zeit der alten Griechen deren Weltanschauung und Geschichtsbild bestimmt habe, sondern nach Meinung Fontenelles auch in der Gegenwart in Geschichtsschreibung und Künsten noch wirkmächtig sei.

für ihn in direkter Korrelation mit dem Grad des Wunderbaren in der modernen Welt steht. Dabei verhält sich diese Korrelation gerade nicht so, wie die zwei gängigen Lesarten der Moderne vermuten lassen würden. Während sowohl für das Verständnis der Moderne als Fortschritts- als auch für ihr Verständnis als Verlustgeschichte die Zeit des Wunderbaren spätestens nach der Aufklärung abgelaufen ist, was von der einen begrüßt, von der anderen bedauert wird, steigt bei Fontenelle – in der Ablösung des alten metaphysischen Wunderbaren durch ein natürliches Wunderbares – der Grad des Wunderbaren mit dem wissenschaftlichen Fortschritt gerade umgekehrt an: »Dieses große Werk [d.h. das Weltall, NG], das immer wunderbarer erscheint, je mehr es bekannt wird«¹¹ – eine Überzeugung, die später auch Breitinger aufgreifen wird. Die Etablierung dieses neuen Wunderbaren nötigt Fontenelle zur kritischen Auseinandersetzung mit der Kategorie der *vraisemblance*. Denn die naturwissenschaftlichen Entdeckungen und die auf sie gestützten kühnen Thesen über die Verfassung des Universums halten sich nicht an die allgemeine Meinung, als die die Wahrscheinlichkeit in den poetologischen Schriften der Zeit häufig verstanden wird und die auch die herkömmliche Grenze der Tätigkeit der Einbildungskraft und des erlaubten Wunderbaren bildet. Wie Andreas Gipper gezeigt hat, ersetzt Fontenelle darum den Begriff der Wahrscheinlichkeit, die er eher als gewöhnliches Vorurteil kritisiert, durch den des Nicht-Unmöglichen, das in größerer Nähe zum Wahren steht.¹² Er schreibt in der Einleitung zu den *Gesprächen über die Vielzahl der Welten* (1686):

»Ich wollte mir nichts von den Bewohnern der Welten vorstellen, was gänzlich unmöglich und wahnhaft wäre. Ich habe mich bemüht, alles zu sagen, was man vernunftgemäß darüber denken konnte, und selbst die Phantasiebilder, die ich dem hinzugefügt habe, besitzen irgendeine wahre Grundlage.«¹³

Dieses »Nicht-Unmögliche mit wahrer Grundlage« wird in den *Gesprächen über die Vielzahl der Welten* unmissverständlich als »wunderbar« markiert. Dies geschieht

11 Fontenelle, Bernard Le Bovier de: »Vorrede über den Nutzen der Mathematik und der Naturwissenschaften«, in: Ders.: Philosophische Neuigkeiten für Leute von Welt und für Gelehrte, S. 277-288, hier S. 284f.

12 Gipper, Andreas: Wunderbare Wissenschaft. Literarische Strategien naturwissenschaftlicher Vulgarisierung in Frankreich. Von Cyrano de Bergerac bis zur Encyclopédie, München: Fink 2002, S. 131-132. Bei Gipper findet sich auch ein hilfreicher Abriss der Forschung über Fontenelles *Entretiens*, insbesondere im Hinblick auf den Vulgarisierungsdiskurs: S. 121-126.

13 Fontenelle, Bernard Le Bovier de: »Gesprächen über die Vielzahl der Welten«, in: Ders.: Philosophische Neuigkeiten für Leute von Welt und für Gelehrte, S. 12-119, hier S. 15.

zum einen über die Affekte, die den Verfasser und Dialogpartner der Marquise in der Betrachtung des Himmels ergreifen: nämlich Staunen und Bewunderung.¹⁴ Zum anderen, indem die Natur des Kosmos mit einem »große[n], einer Oper ähnliche[n] Schauspiel«¹⁵ und das heißt mit derjenigen Kunstform verglichen wird, die im späten 17. Jahrhundert als *das* Spielfeld des Wunderbaren *par excellence* gilt. Anders als Gipper sehe ich in dieser Markierung des heliozentrischen Kosmos und seiner Welten als wunderbar weder einen Widerspruch zu Fontenelles *merveilleux*-Kritik, noch eine bloße Vulgarisierungsstrategie, die dem Publikum das Unge wohnte mit Hilfe eines reizvollen Bekannten schein-erklären und schmackhaft machen will.¹⁶ Vielmehr verstehe ich diese Markierung als wesentlichen Bestandteil der Etablierung eines neuen, naturwissenschaftlichen Wunderbaren, weil auch die Oper hier nicht, wie häufig behauptet, als Vertreter des mythischen, sondern ebenfalls dieses neuen Wunderbaren ins Spiel gebracht wird, wie unten zu zeigen sein wird.

Das neue Wunderbare, das Fontenelle etabliert, ist zu seiner Erschließung auf das optische Instrument – im Fall der Astronomie das Fernrohr – angewiesen. Das wird zwar auch in den *Gesprächen* bemerkt, etwa wenn der Gesprächspartner von den Gelehrten spricht, die »täglich mit Fernröhren [auf den Mondländern] herumreisen«,¹⁷ insgesamt jedoch kaum thematisiert. So schließt sich etwa an die Feststellung der Mangelhaftigkeit der Augen hier nicht der typische Hinweis auf das diesen Mangel ausgleichende Fernrohr an, sondern der auf die wissenschaftliche Spekulation: »Demnach bringen wahre Philosophen ihr Leben damit zu, daß sie *nicht* glauben, was sie sehen, und das zu *errathen* streben, was sie *nicht* sehen [Herv., NG]«.¹⁸ Überhaupt ist die Trennung zwischen Fakten und Spekulation, Denkkraft und Einbildungskraft bei Fontenelle noch keineswegs so fest etabliert,

14 Fontenelle, Bernard Le Bovier de: Dialogen über die Mehrheit der Welten. Mit Anmerkungen und Kupfertafeln von Johann Elert Bode, Berlin: Christian Friedrich Himburg 1780, S. 5-7, 17, 31. Zu betonen ist allerdings, dass der zeitgenössische Übersetzer hier an einigen Stellen das französische »rêver« mit »Staunen« übersetzt. Laut Grimm ist diese Übertragung auf Haller zurückzuführen, der auf diese Weise das Wort »Staunen« in die deutsche Sprache eingeführt habe (vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde in 32 Teilbänden, Leipzig: Hirzel 1854-1961, hier Bd. 10, Abt. 2, Teil 1, Sp. 1177). Dem Begriff des Staunens wächst durch diese Genealogie ein imaginatives Potential zu, das nicht nur für seine wissenschaftstheoretische, sondern gerade auch für seine poetologische Funktionalisierung zentral ist.

15 Fontenelle: Dialogen über die Mehrheit der Welten, S. 12.

16 Vgl. Gipper: Wunderbare Wissenschaft, S. 128ff.

17 Fontenelle: Dialogen über die Mehrheit der Welten, S. 108.

18 Ebd., S. 12.

wie man mit Blick auf seine Kritik am mythischen Wunderbaren meinen könnte. In den *Gesprächen* spielt vielmehr die Imagination weiterhin eine entscheidende Rolle als dasjenige Vermögen, das für die Gedankenexperimente notwendig ist, die ebenso die *Gespräche* prägen, wie sie als Eröffnung neuer Möglichkeiten für den wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn wesentlich sind.¹⁹

Doch kommen wir zurück zu der Beobachtung, dass Fontenelle in den *Gesprächen* die Rolle des optischen Instruments zu marginalisieren scheint. Der eben erwähnte Opernvergleich stellt diese Beobachtung in Frage, indem hier das Instrument über seine bloß instrumentelle Rolle hinauswächst und selbst als Exemplum des neuen Wunderbaren ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Fontenelles Tätigkeit als Librettist – schon in Zusammenarbeit mit seinem Onkel Corneille an *Psyché* (1678) und *Bellérophon* (1679) und später als Librettist von *Thétis et Pélée* (1689) und *Ennée et Lavinie* (1690) – belegt sein reges Interesse an der *tragédie merveilleuse*. Diese Begeisterung erscheint zunächst paradox, basiert der Plot dieser Werke doch typischerweise auf eben dem mythischen Wunderbaren, das Fontenelle so vehement kritisiert – und gerade deshalb ist sein Opernvergleich auch oft als bloße Vulgarisierungsstrategie gelesen worden. Jedoch ist die Faszination dieser Kunstform für Fontenelle meiner Ansicht nach gar nicht in den stereotypen Plots, sondern vielmehr in deren bühnentechnischen Konsequenzen zu suchen, weil er in diesen ein weiteres Beispiel des neuen, hier vor allem technischen Wunderbaren findet: das Maschinentheater. Genau in diesem Sinne wird der Opernvergleich in den *Gesprächen* eingesetzt. Es ist nicht das spektakuläre Bühnengeschehen selbst, das den Vergleich motiviert, sondern es sind die hinter ihm

19 Vgl. dazu ausführlich Gipper: Wunderbare Wissenschaft, S. 144ff. Vgl. zur Tradition dieser Verbindung von instrumentenbewehrtem Blick und Imaginationstätigkeit auch Blumenberg, der in seinem Buch über die Neugier schreibt, dass »die durch das Fernrohr neu erschlossenen Phänomene die Imagination genährt und beflügelt haben« (Blumenberg, Hans: Der Prozeß der theoretischen Neugierde, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 435). Daston kontextualisiert diesen Zusammenhang, wenn sie schreibt, dass zwar seit Bacon Fakt und Fiktion, Denkkraft und Einbildungskraft einander entgegen gestellt seien, bis ins 18. Jahrhundert aber trotzdem die Einbildungskraft für Philosophie und Wissenschaft, also die Arbeitsgebiete der Vernunft, ebenso entscheidend war wie für die Kunst. Laut Daston ändert sich das erst zwischen 1780 und 1820, wenn Kunst und Wissenschaft in ihren Zielen und Profilen mehr und mehr von einander abweichen, insofern die Einbildungskraft zunehmend der Originalität und Subjektivität verpflichtet ist, die Wissenschaft sich hingegen immer deutlicher einer Objektivität der Fakten und ihrer allgemeinen Mitteilbarkeit verschreibt (Daston, Lorraine: »Angst und Abscheu vor der Einbildungskraft in der Wissenschaft«, in: Dies.: Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität, Frankfurt. a.M.: Fischer 2003, S. 99-126).

stehenden Maschinen, die Staunen und Bewunderung auslösen.²⁰ Fontenelle zeigt sich begeistert von der Bühnenmaschinerie und ihrer ingeniosen Konstruktion – und gleiches gilt für das optische Instrument.²¹ Der Abwendung von der trügerischen Bühnenwelt entspricht die Abwendung vom Sehsinn, der dieser trügerischen Welt verhaftet bleibt; der Hinwendung zur Bühnenmaschinerie entspricht diejenige zum optischen Instrument, das die verborgene Mechanik sichtbar zu machen vermag. Fontenelles Begeisterung für das heliozentrische Weltbild geht einerseits mit der seit Galilei topischen Disqualifizierung des Sehsinns einher.²² Der Naturphilosoph dürfe geradezu »nicht glauben, was [er] sehe[...]«, wenn er der Natur auf die Schliche kommen wolle, und gleiches gelte für den Operngeher, der das Maschinenwesen durchschauen wolle, denn »Räder und Gegengewichte [...] hat man Ihren Augen entzogen«.²³ An die Stelle der Augen tritt dann, ebenso topisch, »ein neues [und gefeiertes, NG] Sehorgan«,²⁴ wie es zwar nicht in den *Gesprächen*, wohl aber in der *Vorrede über den Nutzen der Mathematik und der Naturwissenschaften* heißt: Das Vergrößerungsinstrument, das dann, wie die Bühnenmaschine auch, selbst als hervorragendes Exemplum des neuen Wunderbaren ausgerufen wird – nichts sei »wunderbarer«, heißt es bei Fontenelle,²⁵ oder auch:

-
- 20 Vgl. zur Maschine als Gegenstand des Staunens u.a. Lazardzig, Jan: *Theatermaschine und Festungsbau*, Berlin: Akademie Verlag 2007, S. 61-86. Er bezieht sich vor allem auf die *teatrum machinarum*-Literatur, die die Maschinen als Gegenstände des Staunens inszeniert, indem sie ihr Funktionieren zum Teil verdeutlicht, zum Teil verschleiert. Lazardzig spricht hier von einer komplexen Dialektik von »Zeigen und Verbergen«, die auf eine Steigerung der *admiratio* angelegt ist (ebd., S. 68).
- 21 Vgl. zu dieser Verbindung von Theatermaschinerie und optischem Instrument und ihrer gemeinsamen Verpflichtung auf die »Entdeckung neuer Welten« auch Nelle, Florian: »Teleskop, Theater und die instrumentelle Offenbarung neuer Welten«, in: Schramm/Schwarte/Lazardzig, *Spektakuläre Experimente*, S. 66-83.
- 22 Vgl. zu dieser Disqualifizierung u.a. H. Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, S. 17; zum Topos eines Misstrauens gegen das Auge, das ersetzt wird durch Zutrauen zu neuen Instrumenten vgl. auch Böhme, Hartmut: »Bildevidenz, Augentäuschung und Zeugenschaft in der Wissenschaft des Unsichtbaren im 17. Jahrhundert«, in: Bredekamp, Horst u.a. (Hg.), *Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat*, Hamburg: Philo & Philo Fine Arts 2007, S. 13-42.
- 23 Fontenelle: *Dialogen über die Mehrheit der Welten*, S. 12.
- 24 Ders.: »Vorrede über den Nutzen der Mathematik und der Naturwissenschaften«, S. 285.
- 25 Ebd., S. 278, auch zitiert bei Gipper: *Wunderbare Wissenschaft*, S. 162.

»Stellt alle unterschiedlichen Anwendungen zusammen, die vor hundert Jahren die Mathematik bieten konnte, so ähnelte doch nichts den Vergrößerungsinstrumenten, die sie uns seitdem bereitgestellt hat und die ein neues Sehorgan sind, das man früher nicht aus den Händen der Kunst erwarten durfte.«²⁶

Ob Bühnenmaschinerie oder optisches Instrument: In beiden Fällen rückt hier die mediale Vermitteltheit des jeweiligen Schauspiels und damit das Medium selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit.²⁷ Der Fokus verschiebt sich: Als wunderbar erscheint nun nicht mehr nur die wissenschaftlich erkannte Ordnung der Natur, sondern das Erkenntnisinstrument selbst: Das Fernrohr und die mit ihm operierende Wissenschaft, die sich auch der Imagination bedient.

II. SPEKTAKEL DES WUNDERBAREN (RIST)

Fontenelles Einsatz für die Barockoper und seine Faszination für das optische Instrument können auch als Hinweise darauf gelesen werden, dass in seinem Denken untergründig noch ein älteres Wissens-Paradigma aktiv ist, in dem die spekulative Imagination noch nicht streng vom analytischen Denken getrennt wird und in dem vor allem Wissenschaft und Spektakel, rationale Erkenntnis und Schauspiel noch keinen getrennten Sphären angehören, ja mehr noch: die Lust am Spektakel die Suche nach Erkenntnis überwiegt.²⁸ Im deutschen Sprachraum vermag Johann Rists Monatsgespräch *Die alleredelste Zeit-Verkürzung der ganzen Welt* (1668) einen guten Eindruck von diesem älteren Paradigma zu vermitteln. Oberflächlich betrachtet weist das Buch durchaus Ähnlichkeiten mit Fontenelles *Gesprächen* auf, insofern es sich ebenfalls in die beliebte Gattung der Gesprächsfiktionen einreicht und eine in eine knappe Rahmenhandlung eingebettete Unterhaltung zwischen Gelehrten mit dem Ziel der Vermittlung von Redekunst und

26 Fontenelle: »Vorrede über den Nutzen der Mathematik und der Naturwissenschaften«, S. 285.

27 Vgl. zur Verschiebung der Faszination vom Betrachteten auf das Instrument selbst auch Nelle: »Teleskop, Theater und die instrumentelle Offenbarung neuer Welten«, S. 72; sowie auch Gipper, der beschreibt, wie sich der Fokus vom Schauspiel der Natur auf das des Wissens verlagert, also wunderbar nicht nur die neuen Welten im Kosmos, sondern die Instrumente des Wissenschaftlers selbst sind (Gipper: Wunderbare Wissenschaft, S. 162).

28 Vgl. zur spektakulären Wissensvermittlung im Barock: Stafford, Barbara Maria: Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung, Amsterdam: Verlag der Kunst 1998, S. 21-94.

diversen, konversationsgeeigneten Wissensgebieten, aber auch der christlich-moralischen Erbauung präsentiert.²⁹ Optische Instrumente spielen in Rahmenhandlung wie eigentlichem Gespräch eine wichtige Rolle – und Rist war gut bewandert auf diesem Gebiet der *magia naturalis*, wie Ferdinand van Ingen gezeigt hat.³⁰ Die entsprechenden Teile des Gesprächs und die in sie eingebetteten Erzählungen nehmen ihren ikono-narratologischen Ausgang bei dem in der Rahmenhandlung geschilderten Besuch der Bibliothek und des Studierzimmers des Gastgebers (der Rüstige = Johann Rist), die als Wunderkammern (»sonderbare Kammer«³¹) fungieren und neben anderen Natur-, Kunst- und Technikwundern auch eine Fülle von optischen Instrumenten und Bildern zur Schau stellen. Liegt schon in dieser Rahmenhandlung der Akzent ganz deutlich auf der Schaulust an den ausgestellten Objekten, so wird in den im Gespräch kommentierten Binnenerzählungen vollends deutlich, dass die Faszination für die Instrumente weniger aus einer etwaigen Erweiterung der Erkenntnismöglichkeiten denn aus einer Lust am Spektakel herrührt.³² Zwar findet sich auch hier schon der Vorsatz, nicht Gegenstände des Aberglaubens, sondern »natürliche Dinge« thematisieren zu wollen – die Unterscheidung zwischen einem falschen und einem wahren, dem Erkenntnisgewinn verpflichteten Wunderbaren im Sinne Fontenelles ist hier also durchaus schon angelegt. Darauf folgt jedoch eine Binnenerzählung, die in eben diesem optischen Aberglauben schwelgt, und im Anschluss eine weitere, die jedes realistische Maß sprengt. Erzählt wird von den Wirkungen eines kleinen, mit Metallen gefüllten kreisrunden Glases, das im Winter in der warmen Betstube niedergestellt wurde:

29 Rist, Johann: Die Aller-Edelste Zeit-Verkürzung der gantzen Welt, Frankfurt a.M.: o.N. 1703.

30 Vgl. Ingen, Ferdinand van: »Johann Rist und die Naturwissenschaften seiner Zeit«, in: Daphnis 36 (2007), S. 487-510. Ingen geht allerdings vorwiegend auf die März-Unterredung (1664) ein, deren Gegenstand die Naturwissenschaften im weitesten Sinn darstellen: Astrologie, Perpetuum mobile, Flugmaschinen, Magnet, Stein der Weisen. Vgl. auch Trepp, Anne-Charlott: Von der Glückseligkeit alles zu wissen. Die Erforschung der Natur als religiöse Praxis in der frühen Neuzeit, Frankfurt/New York: Campus 2009.

31 Rist: Die Aller-Edelste Zeit-Verkürzung der gantzen Welt, S. 180.

32 Mit dem Begriff des Spektakels wird auf das barocke Spektakeltheater reflektiert, das hier als ein ebenso sinnlich überwältigendes wie seine eigenen medialen Bedingungen jederzeit reflektierendes Metatheater verstanden wird. Vgl. zu dieser Definition: Gess, Nicola/Hartmann, Tina: »Barocktheater als Spektakel. Eine Einführung«, in: Dies./Hens, Dominika (Hg.), Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Regime, München: Fink 2015, S. 9-41.

»wie ich nun [...] nach ein paar Stunden aber wieder hinein gieng / siehe / da fand ich die Stube voller blauer und Goldfarber Flammen oder Strahlen / welche das Amalgama in dem runden Glase / das nunmehr schon auffzusteigen und wegen der allzu grossen Hitze / etwas zu starck zu wachsen begunte / hatte verursacht. Bald sahe ich durch die Fenster hinauß / und befand / daß der gantze Hof / Schnee / [...] wie auch die umbher schwebende Lufft lauter gelbe und blaue Flammen / oder vielmehr Stralen von sich schossen / welches zum Theil lustig / zum Theil auch erschrecklich war anzusehen. Ich rieff meine Leute zu mir in die Stube / daß sie das Spectackel nebenst mir ansehen solten«.³³

Die Erzählung wird durch den autobiographischen Modus beglaubigt; Zuhörer und Erzähler halten die geschilderten Geschehnisse denn auch für natürlichen Ursprungs und kategorisieren sie dennoch eindeutig als »wunderbar« – so ist etwa vom »Wunderwercke«, vom »wunderlich[en] [A]n[...]sehen«, vom »Wunderfeuer« und dessen »wunderbahre[m] Geruch« die Rede.³⁴

In Binnenerzählungen wie dieser deuten sich zwar die Konturen eines wissenschaftlich Wunderbaren an, es ist hier jedoch einerseits noch eng verbunden mit religiösen Motiven (Betstube, Aberglauben, und natürlich auch die Meditation über den eigenen Tod, in dem das Buch letztlich die alleredelste Zeitverkürzung findet und von dem her erst die wunderbaren Dinge der Welt ihren Wert erhalten), und andererseits ist dieses wissenschaftliche Wunderbare hier auch mit dem Verdacht des Betrugs besetzt – so wird immer wieder diskutiert, ob es sich bei den wunderbaren Effekten der optischen Instrumente nicht um Scharlatanerie handeln könnte. Wissensgeschichtlich gesehen liegt dieser Verdacht durchaus nahe, bediente sich doch, wie Stafford gezeigt hat, die aufklärerische Wissensvermittlung der gleichen optischen Tricks wie die auf Täuschung und Unterhaltung zielenden Gaukler und Scharlatane der Zeit und war gleichzeitig, wie Blumenberg und viele andere thematisiert haben, bekannt, dass die optischen Instrumente fehleranfällig waren und damit die Möglichkeit von Sinnestäuschungen, Fehlinterpretationen und Einbildungen durchaus gegeben war.³⁵ In gewissem Sinne ist bei Rist also noch präsent, was bei Fontenelle und Breitinger dann strategisch verdrängt wird: Dass nämlich das optische Medium keineswegs ein auch unabhängig von ihm Existentes und immer schon Vorhandenes nur sichtbar macht, sondern dass es das Gesehene vielmehr mitproduziert – im Verbund mit der Interpretationsleistung des Instrumentenbenutzers.

33 Rist: Die Aller-Edelste Zeit-Verkürzung der gantzen Welt, S. 191f.

34 Vgl. ebd., S. 192.

35 Zum Zweifel an der Zuverlässigkeit der Instrumente, vgl. Stafford: Kunstvolle Wissenschaft, 95-152.

Folgt man Dastons Überlegungen, so wird im 16. und 17. Jahrhundert über die Präsentation wunderlicher Objekte auf die Erregung von Staunen gezielt, das wiederum die Neugier entfachen und so zur Aufmerksamkeit und schließlich zur Erforschung des betreffenden Objekts motivieren soll.³⁶ Auf Rists Text trifft diese These jedoch nur mit Einschränkungen zu. Zwar soll mit der Narration der optischen Effekte deutlich Staunen erzeugt werden, doch wird gleichzeitig das Scheitern des daraus resultierenden Erkenntnisdrangs vorgeführt und somit eine zirkuläre Rückkehr zum Staunen motiviert – angesichts des visuellen Spektakels, aber auch angesichts eines unerreichbaren Wissens. Der Text kann und will kein gewonnenes Wissen über das visuelle Spektakel vermitteln, sondern das potentielle Wissen wird als hermetisches mit einer Aura des Geheimnisses umgeben, das letztlich auch religiös-theologisch motiviert ist und das Binnenerzähler, Zuhörer und Erzähler nicht durchdringen können. So resümiert der Binnenerzähler: »seithero habe ich dem Dinge besser nachgedacht / und befunden / daß hierunter ein grosses Geheimnisse verborgen / welches gleichwol einem jedweden nicht zu offenbahren«. ³⁷ Das ist das genaue Gegenteil zu Breitingers Position, dem es beim Wunderbaren ja gerade um die durch die Wissenschaften offenbarten Geheimnisse der Natur ging.

Weil Rist mit seinem Text vor allem auf eine narrativ erzeugte Schaulust zielt – ein Zuhörer bekennt z.B., er habe dem Spektakel »mit grosser Lust [...] zuge-schaut«³⁸ – stehen hier auch nicht optische Instrumente der bloßen Vergrößerung, sondern der Verzerrung und Projektion im Zentrum des Interesses, und mehr noch: Zwischen diesen beiden Typen wird überhaupt kein kategorialer Unterschied gemacht, obwohl Erstere den analytischen Blick auf die Dinge ermöglichen sollen, Letztere diesen aber geradezu behindern. Dass diese Unterscheidung hier keine Rolle spielt und Letztere den Ersteren sogar vorgezogen werden, lässt sich natürlich einerseits als ernüchterte Einsicht in die faktische Fehleranfälligkeit der Vergrößerungsinstrumente lesen, deutet aber andererseits abermals darauf hin, dass die optischen Instrumente und ihre Effekte hier in eine Spektakel-Ästhetik eingelassen sind, der es weniger um Erkenntnisgewinn als vielmehr um möglichst ungewohnte und überraschende Perspektiven und die Erzeugung von genussvollem Staunen beim Zuschauer geht.

Diese Ausrichtung gilt auch für die *Alleredelsten Zeitverkürzungen* selbst. Denn die besprochenen Passagen zu den optischen Spektakeln lassen sich als poeto-logische Reflexionen lesen, denen das Prinzip einer mehrfachen narrativen

36 Vgl. Daston, Lorraine: »Die kognitiven Leidenschaften. Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit«, in: Dies. (Hg.), *Wunder, Beweise und Tatsachen*, S. 77-99.

37 Rist: *Die Aller-Edelste Zeit-Verkürzung der gantzen Welt*, S. 192.

38 Ebd.

Verschachtelung zu Grunde liegt: Die Binnenerzählungen berichten von optischen Effekten, die bei den Zuschauern Staunen und Bewunderung auslösen; die Erzählung der Binnengeschichten wiederum schindet mit den erzählten Effekten und einer Rhetorik der Übertreibung und Steigerung bei den textinternen Zuhörern Eindruck. Und die *Alleredelste Zeitverkürzung* im Ganzen schließlich schwärmt ebenfalls schon in der Rahmenerzählung von den Spektakeln der Wunderkammern und zielt mit solchen Inhalten und ihrer hyperbolischen Präsentation auf das Erstaunen ihrer textexternen Zuhörer. Rist, der hier an einer auf das *far stupir* ausgerichteten Barockpoetik partizipiert, geht es also keineswegs nur um eine literarische Vermittlung proto-wissenschaftlicher Experimente, sondern das optische Spektakel wird – wie schon in Tesauros metaphorischer Umschreibung der dichterischen Metaphernkunst als aristotelisches Fernrohr – zum Vorbild eines genuin literarischen Spektakels genommen, auf das die *Alleredelste Zeitverkürzung* zielt und mit dem sie Literatur als eine alleredelste Zeitverkürzung empfiehlt.

Nicht nur das ob seiner wunderbaren Wirkungen faszinierende optische Instrument, sondern auch die es allererst und dies höchst kunstvoll präsentierende Literatur rückt hier also ins Zentrum des Interesses und inszeniert das Wunderbare als ein Spektakel der Medialität. Was, wie die hyperbolischen Tropen, als bloßes Ornament der Narration daherkommt, kehrt vielmehr die Medialität der Literatur selbst heraus, wodurch zwar der Aufbau einer narrativen Illusion gestört, jedoch das bewundernde Staunen des Rezipienten erreicht wird.

III. DAS WAHRE DER EINBILDUNG (BREITINGER)

Wie eingangs gezeigt, soll Literatur für Breitingen in ihrer Verpflichtung auf die Verbindung von Wunderbarem und Wahrheit auf die Erkenntnisse der Naturwissenschaften zurückgreifen und sie dem Leser vermitteln.³⁹ An die Stelle des optischen Instruments tritt dabei der »poetische Pinsel«, der das von den Weltweisen erschlossene, verwundersame Neue ebenso gut wie dieses sichtbar machen kann:

39 Breitingers Poetik steht im Zeichen der »Sichtbarmachung des Unsichtbaren«, um eine Formulierung Blumenbergs (Blumenberg: »Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit«, S. 18) aufzugreifen. Dabei geht es nicht um das ältere metaphysische Unsichtbare – dies spielt nur noch am Rande eine Rolle –, sondern um das Unsichtbare als »relative Grenzkategorie« (Böhme: »Bildevidenz, Augentäuschung und Zeugenschaft in der Wissenschaft des Unsichtbaren im 17. Jahrhundert«, S. 26). Im Sinne des mit dem optischen Vergrößerungsinstrument ins Unabsehbare aufgebrochenen Fortschritts, von dem Blumenberg spricht, ist hier mit dem Unsichtbaren immer schon das Noch-Unsichtbare, das Noch-Nicht-, aber möglicherweise Schon-Bald-Sichtbare gemeint.

»Da nun der poetische Pinsel das Vermögen hat, dem Gemüthe diese Schönheiten des Kleinen so wohl als des Grossen, die dem blossen Auge unbekannt sind, recht lebhaft vorzumahlen, so ist daraus offenbar [...], daß die poetischen Schildereyen dem Verstande auch in sichtbaren Dingen solche verwundersame Schönheiten vor Augen legen können, die dem sinnlichen Auge ganz verschlossen sind.«⁴⁰

Der Vergleich des optischen Instruments mit einem »poetischen Pinsel« macht jedoch auch deutlich, dass das Instrument keineswegs einfach nur unmittelbar zeigt, was im Großen und Kleinen zu sehen ist, sondern dass es – wie der Pinsel des Malers und mehr noch die Worte des Dichters – rekonstruierend eingreift: Es produziert *Bilder*, die zudem der sprachlichen Beschreibung und Auslegung bedürfen. Das gilt natürlich ganz besonders für eine Zeit, in der, wie Böhme und andere betont haben, die Mikroskop- und Teleskop-Ansichten nicht nur notorisch unzuverlässig und interpretationsbedürftig, sondern zu ihrer Haltbarmachung auch darauf angewiesen waren, abgemalt zu werden.⁴¹ Breitingers zögerliche Einsicht in diese Abhängigkeit des Sehens von seinen medialen Rahmenbedingungen – sechs Jahre später in Zedlers Universallexikon bereits eine skeptizistische Selbstverständlichkeit⁴² – führt letztlich dazu, dass er auch Literatur nicht nur als Vermittlerin, sondern ebenso als Produzentin eigenen Wissens anzuerkennen beginnt. Er schreibt:

»folglich muß der Poet sich nicht alleine die Wercke der Natur, die durch die Kraft der Schöpfung ihre Würcklichkeit erlanget haben, bekannt machen, sondern auch, was in ihren Kräften annoch verborgen lieget, fleissig studieren, um so viel mehr, da dieses letztere, nemlich die Nachahmung der Natur in dem Möglichen, das eigene und Haupt-Werck der Poesie ist.«⁴³

40 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 122f.

41 Böhme: »Bildevidenz, Augentäuschung und Zeugenschaft in der Wissenschaft des Unsichtbaren im 17. Jahrhundert«, S. 29ff.; vgl. auch Nelle: »Teleskop, Theater und die instrumentelle Offenbarung neuer Welten«, S. 71; Stadler: »Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen«, S. 95-100 sowie Stadler: »Der technisierte Blick«, S. 23-34.

42 Vgl. Kosenina, Alexander: »Das bewaffnete Auge. Zur poetischen Metaphorik von Mikroskop und Guckkasten«, in: *metaphorik.de. Das Online-Journal zur Metaphorik in Sprache, Literatur und Medien* 11 (2006), S. 53-80, hier S. 65, <http://www.metaphorik.de/de/journal/11/das-bewaffnete-auge-zur-poetischen-metaphorik-von-mikroskop-und-guckkasten.html> (letzter Zugriff: 21.06.2016).

43 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 57.

Mithilfe eines bis zum Zerreißen gespannten Nachahmungsbegriffs lässt Breitinger hier den poetischen Pinsel bloß mögliche, d.h. der Einbildungskraft entsprungene Welten malen, wobei die Einbildungskraft noch vorwiegend reproduktiv gedacht wird und die möglichen Welten nach wie vor den Gesetzen der Logik gehorchen müssen. Das Wunderbare erscheint hier nicht mehr als Verfremdung eines vermeintlich Bekannten, sondern als genuin Neues, neu nicht im Sinne einer »Ergänzung des Spektrums der möglichen Phänomene«, sondern als deren neue Zusammenstellung;⁴⁴ und nicht das optische Instrument kann einen Einblick in dieses Neue gewähren, sondern allein die Literatur, die zugleich die einzige Materialisierungsform seiner ansonsten immateriellen Existenz im Kopf des Dichters ist.

Während Breitinger mit diesem Möglichkeitsbegriff noch in der Tradition des die Imagination für den wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn reklamierenden Fontenelle steht, geht er mit der Etablierung des Konzepts eines Wahren der Einbildung, mit Hilfe dessen er das Wunderbare ebenfalls rechtfertigt, dann darüber hinaus:

»Man muß also das Wahre des Verstandes und das Wahre der Einbildung wohl unterscheiden; es kan dem Verstand etwas falsch zu seyn düncken, das die Einbildung für wahr annimmt: Hingegen kan der Verstand etwas für wahr erkennen, welches der Phantasie als ungläublich vorkömmt; und darum ist gewiß, daß das Falsche bisweilen wahrscheinlicher ist, als das Wahre. Das Wahre des Verstandes gehöret für die Weltweißheit, hingegen eignet der Poet sich das Wahre der Einbildung zu.«⁴⁵

Mit der Etablierung einer Wahrheit der Einbildungskraft wird, wie Tomas Sommadossi ausführt, nicht nur die Urteilskraft des Publikums zum Orientierungspunkt gewählt, sondern vor allem wird in Konflikten von Verstand und Einbildungskraft bzw. sinnlicher Wahrnehmung in der Dichtung Partei für letztere ergriffen.⁴⁶ Breitinger gibt konkrete Beispiele, etwa dass eine heftige Leidenschaft einen Menschen die Welt anders wahrnehmen lasse, als wenn er sie mit nüchternem Verstand beurteilen würde, der Dichter sich jedoch – der Wahrheit der Sinnlichkeit folgend – an dieser leidenschaftlichen Perspektive zu orientieren habe oder dass viele Menschen, auch wenn ihr Verstand es besser wisse, an die Welterklärungen von Mythos und Sage glauben würden und der Dichter, der mit dem Maßstab der

44 Sommadossi, Tomas: »Mögliches«, »Neues« und »Wunderbares« in Johann Jakob Breitingers »Critischer Dichtkunst« (1740)«, in: *Scientia poetica* 12 (2008), S. 44-68, hier S. 53.

45 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 138f.

46 Sommadossi: »Mögliches«, »Neues« und »Wunderbares« in Johann Jakob Breitingers »Critischer Dichtkunst«, S. 62.

Einbildungskraft messe, diese deshalb in seine Dichtung einbauen müsse⁴⁷ – hier bezieht Breitinger die entgegengesetzte Position zu Fontenelles Polemik gegen den Glauben an das mythische Wunderbare. Für Breitinger ist das, was sinnliche Evidenz hat, auch ästhetisch gerechtfertigt, wie Angelika Wetterer gezeigt hat.⁴⁸

Mit dem Konzept einer Wahrheit der Einbildungskraft entwickelt Breitinger mithin eine Alternative zu dem am optischen Instrument gewonnenen poetologischen Modell, durch einen der naturwissenschaftlichen Wahrheit verpflichteten »Schein der Falschheit« die Verwunderung des Rezipienten erzielen zu wollen. Im alternativen Modell ist dieser »Schein der Falschheit« hingegen den Sinnen oder der Einbildungskraft verpflichtet. Nicht die Naturwissenschaft, sondern die Psychologie wird hier letztlich als das Feld des Wunderbaren bestimmt, wobei das Wunderbare nach wie vor dasjenige ist, was jenseits dieses Feldes als unmöglich oder unbegreifbar erscheint, innerhalb dieses Feldes aber gerade wahrscheinlich ist.⁴⁹ Übertragen auf die Diskussion um das optische Instrument bedeutet das, dass genau dasjenige, was für die Zweifel an dessen Erkenntnisleistung verantwortlich war, nun für psychologisch »wahr« genommen wird, d.h. im Fokus des Interesses stehen hier nicht mehr Aussagen über das Objekt, sondern das wahrnehmende Subjekt, das ein für sich wahres Wunderbares produziert. Diese Verschiebung steht, so meine ich, im Zentrum von Hoffmanns Poetologie des Wunderbaren, die so vehement wie kaum eine andere auf optische Instrumente rekurriert.⁵⁰ Das möchte

47 Vgl. Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 299.

48 Vgl. Wetterer, Angelika: *Publikumsbezug und Wahrheitsanspruch. Der Widerspruch zwischen rhetorischem Ansatz und philosophischem Anspruch bei Gottsched und den Schweizern* (= *Studien zur deutschen Literatur*, 68), Tübingen: Niemeyer 1981.

49 Insofern ist bei Breitinger durchaus schon angelegt, was in der Forschung Martin Wieland zugeschrieben wurde, dass er nämlich Breitingers poetologisches Prinzip der Etablierung eines Scheins der Falschheit, den es dann zu durchdringen gilt, psychologisiere und auf die Ebene der Figuren übertrage (Preisendanz, Wolfgang: »Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip«, in: Jauss, Hans Robert (Hg.), *Nachahmung und Illusion* (= *Poetik und Hermeneutik*, 1), München: Eidos 1964, S. 72-93). Allerdings könnte Breitingers Rede von einem »Schein der Falschheit« in Bezug auf Sinne und Einbildungskraft auch anders interpretiert werden: nicht so, dass etwas dem Verstand falsch scheint, aber für die Sinne oder die Einbildungskraft wahr ist, sondern so, dass die Wahrheit der Sinne oder der Einbildungskraft als falscher Schein entlarvt und dann auf das Wahre des Verstandes hin aufgelöst wird. Breitingers Konzeption bleibt meiner Ansicht nach hier mehrdeutig, was zu divergierenden Lesarten führt.

50 Dazwischen passiert natürlich sehr viel, so müsste man etwa über die poetologische Reflexion des optischen Instruments bei Jean Paul sprechen (vgl. dazu u.a. Bergengruen: »Heißbrennende Hohlspiegel«) oder auch über die grünen Gläser bei Kleist (vgl. dazu

ich abschließend am *Öden Haus* (1817) aus den *Nachtstücken* demonstrieren. Dabei soll nicht die geläufige These wiederholt werden, dass die optischen Instrumente für die Einbildungskraft des Dichters und die Gefahr einstünden, in ihren Welten den Kontakt zur Wirklichkeit zu verlieren,⁵¹ sondern ich möchte über Hoffmanns Infragestellung der (Selbst-)Reflexion sprechen.

u.a. Müller-Tamm, Jutta: »Kleists ›grüne Gläser‹. Gefärbte Brillen, Blindheit und Erkenntnis um 1800«, in: Eickenrodt, Sabine (Hg.), *Blindheit in Literatur und Ästhetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 91-101) oder auch bei Brentano und Eichendorff (vgl. dazu u.a. Gess, Nicola: »Wunderbare Beleuchtung«. Zur Poetik des Wunderbaren bei Joseph von Eichendorff«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2008, S. 265-289). Kosenina schreibt generalisierend über diesen Zeitraum, dass um 1800 im Vergleich etwa mit Brockes ein differenzierterer und reflektierterer Umgang mit optischen Instrumenten merklich und gefordert sei, der auch deren metaphorischen Gebrauch betreffe (vgl. Kosenina: »Das bewaffnete Auge«, S. 57).

- 51 Häufig erscheinen die optischen Instrumente bei Hoffmann als Metaphern für die Tätigkeit der Einbildungskraft oder vielmehr für die Gefahr, sich deren Produkten allzu unkritisch hinzugeben – was aus dem angehenden Dichter dann, wie im Fall Nathanaels aus dem *Sandmann*, einen scheiternden Dichter macht. Bei Hoffmann tritt diese Tätigkeit typischerweise in zwei, durchaus auch miteinander verbundenen Ausprägungen auf, nämlich der Verlebendigung und der Übertragung. Beide Verfahren werden von Hoffmann an anderen Stellen als poetologische Grundprinzipien seiner Dichtung ausgemacht (vgl. dazu Segebrecht, Wulf: »E.T.A. Hoffmanns Schule des Sehens«, in: Ders., *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns* (= *Helicon. Beiträge zur deutschen Literatur*, Band 20), Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1996, S. 119-130). In der Einleitung zu den *Fantasiestücken in Callots Manier* erläutert Hoffmann deren Entstehung damit, dass sich ihm die Zeichnungen Callots bei langem und intensivem Hinschauen »beleben« würden und ihre Figuren »kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend« hervorträten (Hoffmann, E.T.A.: »Fantasiestücke in Callot's Manier«, in: Ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Bd 2/1, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 9-455, hier S. 17). Analog dazu verlebendigt Theodor das leblose Ölbild zum lebendigen Mädchen. Zuvor hatte sich seine Phantasie das »Zauberbild« des Mädchens allerdings erst erschaffen, um es dann in die Wirklichkeit übertragen zu können (Hoffmann, E.T.A.: »Das öde Haus«, in: Ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, S. 163-198, hier S. 174ff.). Diesen Vorgang hat Hoffmann wiederum den Einsiedler Serapion als poetologisches Prinzip formulieren lassen: »[Jeder strebe] recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen« (Ders.: »Die Serapions-Brüder«, in: Ders., *Sämtliche Werke in*

IV. SPIEGEL-BILDER (HOFFMANN)

Das öde Haus setzt in der Rahmenhandlung mit poetologischen Überlegungen zum Wunderbaren ein. Kurz skizziert, wird hier zunächst das Wunderbare als scheinbar unmögliches und übernatürliches Ereignis unterschieden vom Wunderlichen als ein rational nicht zu rechtfertigendes, wohl aber emotional verständliches Verhalten; dann aber ergänzend behauptet, dass das Wunderliche immer aus dem Wunderbaren erwachse.⁵² Zur Illustration dieser »Mischung« erzählt Theodor die Geschichte vom öden Haus, in der optische Instrumente – ein Opernglas, ein Spiegel, eine Laterna Magica – eine zentrale Rolle spielen.⁵³

Gerhard Neumann hat die These vertreten, dass Hoffmanns Texte das Verfahren der optischen Anamorphose adaptieren, das Defiguration in Refiguration umschlagen lässt. Er findet dieses Verfahren sowohl im Einsatz optischer Instrumente bei Hoffmann wieder als auch im narrativen Muster der »progressive[n] Exploration des verdunkelten Faktischen, des verborgenen Triebgeschehens und des noch unentdeckten Zusammenhangs der Dinge«.⁵⁴ Auf den ersten Blick fügt sich auch

sechs Bänden, Bd 4, S. 9-1199, hier S. 69). Folgt man ihm, kommen in Theodors eigentümlichem Gebrauch des Spiegels also beide Verfahren zusammen: Übertragung und Verlebendigung lassen aus visioniertem Zauberbild und gemaltem Ölbild das lebendige Mädchen werden. Damit ermöglicht der Spiegel im Übrigen genau das, was man seit Aristoteles' Poetik der Metapher zutraut und ist zugleich selbst Metapher für diese Verfahren.

- 52 Hoffman: »Das öde Haus«, S. 164f. Im Unterschied zur inhaltlich und strukturell verwandten Erzählung *Der Sandmann*, ist die Forschungsliteratur zum *Öden Haus* recht überschaubar. An neueren Aufsätzen seien erwähnt: Sittig, Claus: »Vom Wunderlichen in der Poesie. Wissbegierde und Einbildungskraft in E.T.A. Hoffmanns ›Nachtstück‹ *Das Öde Haus*«, in: Murnane, Barry/Cusack, Andrew (Hg.), Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800 (= Laboratorium Aufklärung, Band 6), München: Fink 2011, S. 231-248 sowie vor allem die sehr überzeugende Lektüre von Lieb, Claudia: »Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns ›Das öde Haus‹«, in: E.T.A. Hoffman Jahrbuch 10 (2002), S. 58-75.
- 53 Zum wissenschaftsgeschichtlichen Kontext zu Hoffmanns Rede von optischen Instrumenten vgl.: Stadler: »Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen«; Müller, Maik M.: »Phantasmagorien und bewaffnete Blicke. Zur Funktion optischer Apparate in E.T.A. Hoffmanns ›Meister Floh‹«, in: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 11 (2003), S. 104-121.
- 54 Neumann, Gerhard: »Anamorphose. E.T.A. Hoffmanns Poetik der Defiguration«, in: Kablitz, Andreas/Neumann, Gerhard (Hg.), Mimesis und Simulation, Freiburg: Rombach 1998, S. 377-417, hier S. 404.

die Erzählung *Das Öde Haus*, auf die Neumann nicht eingeht, dieser Lesart. Das eigentümliche Haus, das das Interesse des autodiegetischen Erzählers Theodor auf sich lenkt, ist deutlich de-figuriert: Zum einen verzerrt, nämlich zwischen zwei Häusern eingeklemmt und dadurch zu schmal, zugleich aber auch gestaucht, denn wo sich sonst nur das Erdgeschoss erstreckt, müssen hier gleich zwei Stockwerke Platz finden; zudem fehlen ihm die für ein Haus charakteristischen Öffnungen, weil die Fenster vermauert oder verklebt und weder Glocke, Schloss noch Drücker am Torweg zu entdecken sind, und es fehlt ihm auch die Farbe, seine Mauern sind »farb-los[...]«.⁵⁵ Dem Betrachter Theodor, der die Allee durchwandelt und seinen Blick von Haus zu Haus gleiten lässt, fällt dieses Haus darum sogleich als »wunderlich[...] selbstsame«⁵⁶ Abweichung auf, die ihm rätselhaft erscheint. Das Rätsel beginnt sich zu erschließen durch den Einsatz eines optischen Instruments, allerdings nicht eines dioptrischen Mediums, wie bei Neumann thematisiert, sondern eines Spiegels. Der Spiegel wird, wie bei katoptrischen Anamorphosen, eingesetzt, um ein Bild genauer zu betrachten, und durch seinen Einsatz refiguriert sich das Betrachtete zu einem den Betrachter anblickenden Bild eines jungen Mädchens.⁵⁷ Noch deutlicher wird das Verfahren der Refiguration einer Defiguration später, wenn Theodor den Spiegel anhauchen, ihn also verunklaren muss, um dann erst das Bild des Mädchens darin erkennen zu können.⁵⁸ Das wiederholt sich, wenn Theodor, durch die Sehnsucht nach dem Bild getrieben, in das rätselhafte Haus eindringt und dort abermals »aus dem Nebel eine hohe jugendliche Gestalt in reichen Kleidern hervorleuchte[t]«, welche sich allerdings als Kippbild erweist, indem sie – je nachdem wie weit Theodor von ihr entfernt steht – mal ein »von Alter und Wahnsinn gräßlich verzerrtes Antlitz«, mal die »Züge jenes holden Spiegelbildes« trägt.⁵⁹ Theodors hartnäckige Untersuchung des Rätsels des öden Hauses beginnt also mit den Spiegel-Beobachtungen und endet schließlich mit einer, wie es heißt, nicht zuletzt durch ihn »herbeigeführt[en]«⁶⁰ Aufklärung: Im Haus wohnt, bewacht von einem Verwalter, eine wahnsinnig gewordene alte Gräfin, die zu ihrem Schutz und zum Schutz Fremder dort eingesperrt gehalten wird und über magnetische Fähigkeiten verfügt, mithilfe derer sie Theodor an das Bild ihrer früheren jugendlichen Erscheinung gebunden hatte, bis dieser sich in seinem nächtlichen Besuch von diesem Bann befreien konnte.⁶¹ Insofern ließe sich diese Erzählung also durchaus

55 Hoffman: »Das öde Haus«, S. 166.

56 Ebd.

57 Hoffman: »Das öde Haus«, S. 177f.

58 Ebd., S. 180.

59 Ebd., S. 188f.

60 Ebd., S. 198.

61 Ebd., S. 192-198.

als eine »progressive Exploration des verdunkelten Faktischen« verstehen, und zwar eines mit Neumann »romantischen« Faktischen, in dem irrationale Beweggründe und der rätselhafte Magnetismus eine Rolle spielen, der in der Erzählung von Fachleuten seinerseits als Königsweg zur Aufklärung der Geheimnisse des menschlichen Geistes erklärt wird. Mit Bezug auf die Unterscheidung von Wunderbarem und Wunderlichen müsste man dann von der progressiven Auflösung des vermeintlich Wunderbaren ins Wunderliche sprechen.⁶²

Doch so rund diese Deutung anmutet, so unstimmig ist sie auch. Denn die Erzählung gibt eine ganze Reihe von Hinweisen darauf, dass am Schluss alles andere als eine Auflösung der rätselhaften Ereignisse erfolgt. Erstens bleibt vor allem die Wirkungsweise des Spiegels ganz bewusst ungeklärt: Theodor hört einfach auf, darüber nachzudenken, »wie aber der Spiegel – das tolle Zauberwesen überhaupt – doch weiter – weiter!«⁶³ – und hier bricht er ab; und am Schluss erklärt es erst der Arzt für »überflüssig«, ihn auf den »tiefern Zusammenhang aller dieser seltsamen Dinge aufmerksam zu machen« und anschließend auch Theodor für »ganz unnütz, mich [...] darüber etwa zu verbreiten«.⁶⁴ Und zweitens – und spätestens hier zeigt sich, dass es in diesen Verunklarungen nicht um eine Auflösung des Wunderlichen ins Wunderbare gehen kann, wie Sittig meint⁶⁵ – drängt diese Auflösungsgeschichte auf dem engen Raum von vier Seiten eine so wüste Mischung aus Märchenmotiven (böse Hexe, zwei Schwestern, eine gut – eine böse) und dem pathologischen und verbrecherischen Spektakulären (Kindesentführung, Ehebruch, Wahnsinnsanfälle) zusammen, dass sie nicht wie die Auflösung des Rätsels, sondern eher wie die Karikatur einer Auflösung erscheint.⁶⁶ Der Wunsch nach Aufklärung wird hier von einem offenbar nicht besonders einfallsreichen oder stilsicheren Erzähler etwas zu abrupt befriedigt, so dass man, wenn man an diese Auflösung glauben will, besser nicht noch einmal nachhakt – wie das ja auch Theodor bewusst nicht tut. Der Erzähler aber ist hier nicht Theodor selbst, sondern sein Arzt. Gut

62 Das würde etwa Burkhard Dohms Lektüre entsprechen, in der er am Beispiel des *Fräuleins von Scuderi* (1819) zeigt, wie durch Magnetismus und andere beglaubigte wissenschaftliche Überzeugungen der Zeit auch das Unwahrscheinliche als wahrscheinlich gekennzeichnet wird (Dohm, Burkhard: »Das unwahrscheinliche Wahrscheinliche. Zur Plausibilisierung des Wunderbaren in E.T.A. Hoffmanns ›Das Fräulein von Scuderi‹«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), S. 289-318).

63 Hoffman: »Das öde Haus«, S. 190.

64 Ebd., S. 189f.

65 Vgl. Sittig: »Vom Wunderlichen in der Poesie«, S. 231-248.

66 Vgl. zu dieser »rasanten tour de force«, Lieb: »Und hinter tausend Gläsern keine Welt«, S. 63.

denkbar also, dass er die ganze Geschichte nur erfunden hat, um Theodors Bedürfnis nach einer Auflösung zu befriedigen. Insofern würde hier zwar, wie Neumann schreibt, die anamorphotische Refiguration im Modus des Erzählens vorgenommen, aber nur um zugleich als kalkulierte (Selbst-)Täuschung markiert zu werden.

Das eigentliche Problem, um das die Erzählung kreist und das auch an ihrem Ende nicht gelöst werden kann, betrifft aber nicht das Rätsel um das öde Haus, sondern dessen Beobachter. Theodor beginnt zwar als Detektiv des öden Hauses, wird dann aber zum Detektiv seiner selbst und muss an dieser Aufgabe scheitern, weil sie ihn in einen unendlichen Strudel der Selbstreflexion stürzt. Entscheidend dafür ist, dass, anders als in vielen anderen Erzählungen Hoffmanns, hier nicht ein dioptrisches, sondern ein katoptrisches Medium zum Einsatz kommt, dessen Funktion in der Erzählung es nun genauer zu untersuchen gilt. Der Blick in den Spiegel wiederholt für Theodor ein verdrängtes Kindheitstrauma:

»wenn ich mich [...] gelüsten ließ, Abends vor dem großen Spiegel in meines Vaters Zimmer stehen zu bleiben und hinein zu gucken [, dann sagte die Ammenfrau,] wenn Kinder Nachts in den Spiegel blickten, gucke ein fremdes, garstiges Gesicht heraus, und der Kinder Augen blieben dann erstarrt stehen. [...] Einmal glaubt' ich ein paar gräßliche glühende Augen aus dem Spiegel fürchterlich herausfunkeln zu sehen, ich schrie auf und stürzte dann ohnmächtig nieder«. ⁶⁷

Statt sich mit dem Spiegelbild zu (miss-)identifizieren (im Sinne von Lacans *méconnaissance*) und auf diese Weise ein Selbst-Bewusstsein zu entwickeln, sieht das Kind – beeinflusst durch das Ammenmärchen⁶⁸ – im Spiegel einen unheimlichen Fremden. Entsprechend ermöglicht der Spiegel hier gerade nicht die jubilatorische Inbesitznahme des vollständigen Körpers, sondern auch im Spiegel bleiben nur Partialobjekte sichtbar, die Augen des Fremden, später auch Gesicht oder Arm und Hand des Mädchens. Das Kindheitstrauma wiederholt sich in Theodors späteren Erlebnissen rund um das öde Haus. Blickt er in den vernebelten Spiegel, sieht er nie sich selbst, sondern verliebt sich entweder in das fremde Spiegelbild oder schreckt vor ihm mit Grausen zurück. Dafür steht das bereits beschriebene Kippbild ein, das Theodor im Nebel erscheint: »da war es mir, als sei das scheußliche Gesicht nur eine Maske von dünnem Flor, durch den die Züge jenes holden Spiegelbildes durchblickten«. ⁶⁹ Alle Ereignisse rund um das öde Haus erscheinen auf diese Weise als projizierte Reflexionen Theodors. So lässt sich auch das merk-

67 Hoffman: »Das öde Haus«, S. 177f.

68 Vgl. dazu Lieb: »Und hinter tausend Gläsern keine Welt«, S. 61 und 70, die auf das Ammenmärchen am Ursprung des Traumas hinweist, sowie zu Lacan S. 69.

69 Hoffman: »Das öde Haus«, S. 189.

würdige Aussehen des öden Hauses erklären: Es ähnelt einer gigantischen *Laterna Magica*: einem weitgehend abgeschlossener Kasten, aus dem bisweilen Licht nach draußen zu schimmern scheint, der Bilder nach außen abgibt und aus dem eine geheimnisvolle Röhre hinaus ragt, aus der Rauch quillt; die Bilder der *Laterna Magica* wurden aufgrund ihrer Unschärfe auch oft »Nebelbilder« genannt – und mit Nebelbildern hat es ja auch Theodor zu tun. Bis hierhin ließe sich also durchaus noch sagen, dass der Spiegel als ein der progressiven Aufklärung verpflichtetes optisches Instrument fungiert, insofern er Theodor mit verdrängten Erinnerungen und mit Erlebnissen konfrontiert, die seine Selbstgewissheit irritieren und ihn zum Nachdenken über sich selbst anregen.⁷⁰

Weit davon entfernt, ein »erlösende[r] Akt« zu sein, wie Peter von Matt schreibt,⁷¹ und Theodor vor dem Schicksal Nathanaels im eng verwandten *Sandmann* (1817) zu bewahren, wie der Kommentar zum *Öden Haus* meint,⁷² steht jedoch gerade dieses Nachdenken am Anfang aller Schwierigkeiten. Schon das Trauma und die späteren Spiegelerlebnisse stehen ein für das Problem der Selbstreflexion, das durch die Spiegelung nicht gelöst, sondern nur ins Unendliche potenziert werden kann.⁷³ In Theodors Erlebnissen mit dem Spiegel geht es vor

70 Auf die optischen Spektakel wird hier also nicht mit Schaulust und genussvollem Staunen reagiert, sondern Theodor weist sich als aufgeklärtes Subjekt aus, indem er nicht nur über die Beschaffenheit der wunderlichen Objekte, sondern insbesondere über sich selbst reflektiert.

71 Matt, Peter von: »Die gemalte Geliebte. Zur Problematik von Einbildungskraft und Selbsterkenntnis im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns«, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F. 21 (1971), S. 395-412, hier S. 412.

72 Vgl. Kommentar zum *Öden Haus*, in: Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 3, S. 1002-1012, hier S. 1007.

73 Vgl. Menninghaus, Winfried: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987. Menninghaus zeigt (u.a. im Rückgriff auf *La double séance* (1970) von Derrida, der auch auf Hoffmann eingeht), wie Schlegel und Novalis gegen den identitätsphilosophischen Rahmen argumentieren, der auch noch Fichte und Schelling prägt, indem sie auf die Dualität in der Einheit hinweisen: Das echte Individuum ist ihnen schon ein Dividuum; Selbstreflexion ist immer schon eine immanente Selbstüberschreitung allen Selbst. Man kann vielleicht sagen, dass Hoffmann diese philosophische Kritik als literarische Kritik leistet bzw. in der Literatur vorführt, und zwar nicht nur am Spiegeltrauma, sondern auch daran, dass es kein Original zu den Bildern gibt und dass die Bilder mit ihren Spiegelbildern entstehen, also in einer ursprünglichen Duplizität befangen sind. Bei Hoffmann sind diese Bilder ambivalent bzw. sogar negativ besetzt, denn die ursprüngliche Spaltung führt bei ihm in den Wahnsinn. Als Lösung dafür deutet sich

allem um das Phänomen der Verdopplung in eine anschauliche und eine reflektierte Welt, wobei gerade die letztere als potentiell verrückte Welt erscheint. Theodor kann mit dem Phänomen der Verdopplung nicht umgehen. Er spaltet sein Spiegelbild von sich ab, begegnet ihm – wie Freud seinem unheimlichen Doppelgänger im Eisenbahnwaggon⁷⁴ – als einem zutiefst ambivalent besetzten Fremden.⁷⁵ Das zeigt sich etwa, als er bei einem gesellschaftlichen Anlass plötzlich auf »[s]ein Spiegelbild in den getreusten Zügen«⁷⁶ trifft und, eben noch ein nervliches Wrack, seine psychische Angegriffenheit dann in dieses Spiegelbild, in dem er die schöne Fremde zu erkennen meint, absplattet, um selbst ausgeglichen und wie ein Arzt mit ihr zu verfahren: »[Ich] fand bald, daß ich ein zartes, holdes, aber in irgend einem psychischen Überreiz verkränkeltos Wesen neben mir hatte«, das er dann mit »heiteren Wendungen des Gesprächs«, beruhigenden Worten und einem Schlückchen Champagner aufzumuntern sucht.⁷⁷

Es bleibt jedoch nicht bei *einer* Spaltung. Der Fremde – die reflektierte Version des Ich – beobachtet nun Theodor: Die fremden Augen beginnen zu glühen, Theodors aber zu erstarren, er ist vom Spiegelblick gebannt.⁷⁸ Von diesem Erlebnis alarmiert, reflektiert nun wieder Theodor über den rätselhaften Fremden, woraus dann eine erneute Verdopplung entsteht usw. Das ist der Strudel, in den Theodor im Nachdenken über seine Erlebnisse mit dem Spiegel gestürzt und über den er krank

allenfalls die Nichtidentität von erzählendem und erzähltem Ich an, so dass auch Theodors Erzählung seiner Erlebnisse eine gewissermaßen therapeutische Funktion zukommt.

74 Freud, Sigmund: »Das Unheimliche« [1919], in: Ders., *Gesammelte Werke chronologisch geordnet*, Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920*, hg. von Anna Freud u.a., London: Imago 1955, S. 227-268, hier S. 262f.

75 Die Doppelgängerthematik spielt in Hoffmanns Erzählungen bekanntermaßen eine wichtige Rolle, vgl. etwa in den *Elixieren des Teufels* (1815/16), im *Abenteuer der Silvesternacht* (1815), in *Prinzessin Brambilla* (1821) (dort sogar mit Referenz auf Fichte) u.a. Theodor jedoch hat keinen Doppelgänger. Siehe zur Doppelgängerthematik z.B. Lachmann, Peter: »Doppelgänger in E.T.A. Hoffmanns Spiegel-Lachtheater«, in: Neumann, Gerhard (Hg.), »Hoffmanneske Geschichte«. *Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 77-133.

76 Hoffman: »Das öde Haus«, S. 190.

77 Ebd., S. 191f.

78 Ebd., S. 178. Brüggemann interpretiert das als Medusenblick: die Bannung der Anderen durch den distanzschaffenden Spiegel (vgl. Brüggemann, Heinz: *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt a.M.: Fischer 1989, S. 147). Zugleich ist der Spiegel hier Medium zur Sexualisierung des Blicks, vgl. zum erotischen Subtext der Erzählung: C. Lieb, »Und hinter tausend Gläsern keine Welt«, S. 59f.

wird. Zwar versucht er immer wieder, sich daraus zu befreien, sucht etwa den Arzt als eine objektive Instanz auf und führt unter dessen Aufsicht wissenschaftliche Versuchsreihen mit dem Spiegel durch. Doch führen die nicht nur für ihn zu keiner Auflösung, sondern ziehen auch noch den Arzt mit in den Strudel hinein: Beeinflusst durch Theodors Erzählung sieht dieser nun ebenfalls eine Fremde im Spiegel.⁷⁹

Auch die Erzählung selbst wird in den Strudel der Verdopplungen gerissen, wie sich an den Vorgängen rund um das öde Haus zeigt. Anfangs scheinbar unbewohnt, liefert der Blick in den Spiegel dem Haus mehr und mehr Bewohner: das Mädchen, das der Erzähler Theodor immer wieder »mein Spiegelbild« nennt; deren Mutter, die sich in der Schwester – der wahnsinnigen Gräfin – verdoppelt, welche im übrigen ebenfalls behauptet, eine Tochter zu haben; die Zigeunerin, die am Schluss mit der Gräfin identisch zu sein scheint; der alte Hausverwalter, dessen glühende Augen ihn als Reinkarnation des Spiegelfremden aus der Kindheit kenntlich machen; Graf S. und ein Obrist, die beide dem magnetischen Liebeszauber erliegen und eine Reise nach Pisa unternommen haben; und auch der magnetismusbewanderte Mediziner ist doppelt vorhanden – einzig Theodor verfügt über keinen identifizierbaren Doppelgänger. Den Verdopplungen fehlt das lebende Original, wie sich exemplarisch an der Figur des Mädchens zeigt. Das Spiegelbild reflektiert kein tatsächliches Mädchen, sondern lediglich ein Bild, von dem nicht klar ist, ob es das Mädchen, die Mutter oder die Schwester zeigt, die allesamt nur ältere oder jüngere Kopien der Anderen sind. Am Ursprung steht bei all diesen Figuren also immer schon das Bild, das ein Spiegelbild bzw. aus der Abspaltung vom Spiegel allererst hervorgegangen ist.⁸⁰

Auch strukturell folgt die Erzählung dem Prinzip der *mise en abyme*. In eine von einem hetero- und extradiegetischen Erzähler erzählte Rahmenhandlung, in der Theodor als notorischer Geisterseher charakterisiert wird, ist die von Theodor als homo- und intradiegetischem und durch die Rahmenhandlung als unzuverlässig qualifiziertem Erzähler berichtete Geschichte des öden Hauses eingelassen, in die wiederum zwei weitere, einander in einigen Punkten doppelnde Erzählungen eingebettet sind, allen voran die vermeintliche Auflösungsgeschichte, die von Theodors Arzt als hetero- und intradiegetischem Erzähler erzählt wird. Ebenso wenig wie Theodor mit den Verdopplungen umgehen kann, scheint die Erzählung ihrer *mise en abyme*-Struktur gewachsen zu sein, denn wie Theodor seinen Reflexionsprozess

79 Hoffman: »Das öde Haus«, S. 182f.

80 Auch die Bilder der *Laterna magica* sind Bilder ohne Urbilder und stehen metaphorisch für eine Literatur ein, die nicht mehr Abbilder, sondern eigene Bilder produzieren will. Der Spiegel ist hier nur noch leeres Versprechen eines Urbildes, bildet nicht mehr ab, sondern produziert eine unendliche Kette aufeinander verweisender Bilder.

plötzlich abbricht, enden auch die drei ineinander verschachtelten Erzählungen sehr abrupt mit der Weigerung des jeweiligen Erzählers, noch mehr zu sagen: Auf kurzen 20 Zeilen meint erst der Arzt, es sei überflüssig, noch mehr über die innerste Erzählung zu erzählen, dann hält es Theodor für unnütz, die mittlere Erzählung weiterzuverfolgen und schließlich bricht auch die Rahmenhandlung damit ab, dass man zwar erfährt, *dass* die Freunde »noch Manches« über Theodors Abenteuer sprachen, aber nicht *was*.⁸¹ So steht der Spiegel hier nicht nur für die Aporien der Selbstreflexion ein, sondern auch für die einer selbstreflexiven Literatur; anhand des optischen Instruments reflektiert Literatur hier nicht nur über sich selbst, wie das in den Poetiken des Wunderbaren ja bereits angelegt ist, sondern sie führt vor allem die Probleme einer solchen literarischen Selbstreflexion vor.

Die Stellen, an denen die Erzählungen abbrechen, sind zugleich die Stellen, die das Wunderbare aufrufen, so Theodor, wenn er vom »tollen Zauberesen« spricht,⁸² der Arzt, wenn er den »tiefern Zusammenhang« der »seltsamen Dinge« erwähnt und nachträglich sein eigenes Entsetzen angesichts des fremden Bildes im Spiegel bekennt, und schließlich nochmals Theodor, wenn er vom »dämonische[n] Spiel« »mystische[r] Wechselwirkungen« orakelt.⁸³ Das Wunderbare wird so als die Stillstellung der Selbstreflexion lesbar; es füllt die Lücke, die sonst durch den Abbruch der Reflexion und ihrer Erzählung entstehen würde. Wenn in der Rahmenhandlung also davon die Rede ist, dass etwas übernatürlich und damit wunderbar *erscheint*,⁸⁴ so lässt sich das so lesen, dass das Wunderbare hier als bewusster Schein eingesetzt wird, der den Strudel der Selbstreflexion unterbrechen soll. Das Wunderliche hingegen steht dann ein für die Aporien dieser Selbstreflexion, für ihre Verdopplungen und Abspaltungen, die Theodor verrückt werden lassen. Theodors Definition in der Rahmenhandlung, dass das Wunderliche immer im Wunderbaren wurzele, erweist sich so als Fortführung derselben Abwehrstrategie, die ihn auch die Erzählung abbrechen lässt. Dazu passt, dass er aus Eberhards Synonymwörterbuch, auf das er sich in seiner Definition stützt, eben diejenige Passage auslässt, die das Wunderliche auf die besondere Affektstruktur und einen stets wechselnden Sinn vom Eigenen (»Eigensinn«) zurückführt – also eben die Passage, die ihn selbst als Inbegriff des Wunderlichen ausweisen würde. Einmal mehr wird hier abgebrochen und die so entstandene Lücke mit Begriff und geheimnisvoller Aura des Wunder-

81 Hoffman: »Das öde Haus«, S. 197f.

82 Ebd., S. 190.

83 Ebd., S. 198.

84 Ebd., S. 164f.

baren gefüllt, hier mit der besagten Behauptung des Wurzeln des Wunderlichen im Wunderbaren.⁸⁵

V. SCHLUSS

Verbindet sich bei Rist mit dem optischen Instrument das Versprechen des Wunderbaren als ein Spektakel der Medialität, das auch und vor allem die Literatur zu leisten hat, so fungiert es bei Fontenelle als selbst wunderbares Instrument der Erkenntnis eines neuen und darum höchst erstaunlichen Wissens, deren Vermittlung die Literatur übernehmen soll. Diesen Gedanken greift Breiting auf, um eine literarische Verbindung von Wahrheit und Wunderbarem zu ermöglichen; darüber hinaus entdeckt er aber das literarische Wunderbare als das Feld, auf dem das neue Interesse an der subjektiven Bedingtheit aller, auch der instrumentell erzielten Erkenntnis als das Interesse an einer Erkenntnis des Subjekts ausagiert werden kann. Bei Hoffmann steht das optische Instrument dann ein für die Aporien dieser Selbstreflexion, aus denen auch die Literatur keinen Ausweg weist. Die Verkehrung des Taschenfernrohrs in einen verfremdenden Spiegel produziert psychische und textuelle Störungen, die an die Stelle des wunderbaren Wissens vom Fremden das wunderbar gewordene Eigene setzen und auf Begriff und Aura des Wunderbaren nur mehr rekurren, um die moderne Unumgebarkeit der *mise en abyme*-Strukturen zu verschleiern.

85 Vgl. Sittig: »Vom Wunderlichen in der Poesie«, S. 241, der aus dem Fehlen jedoch nur auf die Symptomthese schließt.